La parola di Antonella Anedda Angioy tra poesia e traduzione

Giuliana Adamo
Trinity College (Dublino)
gadamo@tcd.ie

Abstract

Il saggio segue Anedda nel suo dialogo traduttorio con la poesia e la pittura. I testi presi in esame sono *La parola Russia* di Jaccottet e tre poesie di Mandel'štam (tradotte in francese da Jaccottet e in italiano da Anedda) e la sua *La vita dei dettagli*. Anedda si sofferma sui dettagli, capaci di diventare mondi e possibilità altre. I dettagli si slegano dal loro contesto/cotesto e assumono vita propria sconcertando il lettore. Il linguaggio di Anedda tende alla cancellazione dell'io e alla ritrazione nella sfida alla barriera di una lingua che non può dire l'ineffabile.

Parole chiave: poesia; traduzione; frammento; ritrazione; verità.

Abstract. ***The word of Antonella Anedda Angioy between poetry and translation***

The essay follows Anedda in her translation dialogue with poetry and painting. The texts taken into consideration are La parola Russia by Jaccottet and three poems by Mandel'štam (translated into French by Jaccottet and into Italian by Anedda), and her La vita dei dettagli. Anedda focuses on details, which are able to become worlds and other possibilities. The details are detached from their context/cotext and take on a life of their own, disconcerting the reader. Anedda's language tends to the cancellation of the ego and the retreat within the challenge of a language that can not convey the ineffable.

Keywords: poetry; translation; fragment; retraction; truth.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.36 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

«anche i frammenti saranno sempre belli»
(Michel de Montaigne)

1. Premessa

Antonella Anedda Angioy, nata a Roma e di origine sarda, poeta e traduttrice, si sofferma sui dettagli che possono diventare mondi e possibilità per chi è in grado di riconoscerli ed avvicinarli. Nella sua ricerca, in poesia e in traduzione, lo sguardo di Anedda scompone: i dettagli si slegano dal resto e assumono vita propria. Sorprendono, non rassicurano il lettore. La poesia di Anedda tende alla cancellazione dell'io, cerca la ritrazione, nella sfida alla barriera della lingua che —con Paul Celan— non può dire l'ineffabile. Anedda fa poesia e traduce usando un linguaggio che mette in ombra l'io e che scardinando i nomi dalle cose prova a dirne «il soffio».[1] La sua poesia si impegna a non 'mentire' che in russo (lingua da lei frequentata) non significa 'ingannare' ma 'dire cose superflue'. In questo saggio parlerò di vari problemi affrontati da Anedda nel suo lavoro di traduzione, riprendendo quanto ha insegnato Folena,[2] ovvero che 'tradurre' è estensione semantica del latino *traducere* —'trasportare, trasferire' (composto da *trans* 'oltre', e *ducere* 'portare')— impiegata per la prima volta da Leonardo Bruni nel 1400,[3] e poi rapidamente diffusa in tutte le lingue europee. Ed è proprio su questo 'portare oltre' nell'operato poetico-traduttorio di Anedda che ho appuntato la mia attenzione.

2. *La parola Russia*

Comincio con Anedda lettrice e traduttrice di poesia: più indirettamente dal russo (Mandel'štam) e più direttamente dal francese (Jaccottet). Il testo è *La parola Russia* di Philippe Jaccottet.[4] Sorvolo sulla bellezza e profondità di questo librino del poeta, traduttore e critico letterario franco-svizzero Philippe Jaccottet (nato 1925, oggi novantatreenne). Ricordo, tuttavia, che l'incontro di Anedda con la sua scrittura precede quest'ultima prova. Anedda, infatti, aveva già tradotto Jaccottet nel 1994.[5] Ed è risaputo che sono Anedda e Fabio Pusterla i traduttori italiani di Jaccottet. La sua scelta di tradurre questo

1. Antonella Anedda, v. 12, «Voci sovrapposte», dalla raccolta *Salva con nome*, Milano: Mondadori, 2012, p. 100.
2. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino: Einaudi, 1991, p. 60.
3. A causa di problemi suscitati da una traduzione dal greco al latino della *Ethica Nicomachea* (1416-18) di Aristotele, Bruni scrisse *De recta interpretatio* (*Tradurre correttamente*, trad. di Costantino Marmo, Nergaard, 2007), tra il 1420 e il 1426. Si tratta del "primo specifico trattato moderno sulla traduzione e certo il più meditato e penetrante di tutto l'Umanesimo" (Folena 1991, *cit.*, p. 60). È con Bruni che inizia la storia dei trattati di traduzione.
4. A. Anedda, curatela e traduzione, *Philippe Jaccottet. La parola Russia*, Roma: Donzelli, 2004, [2002]. Anedda ha tradotto molto dall'inglese, in particolare le poesie del britannico Jamie McKendrick e i testi della canadese Anne Carson.
5. Cfr. *Appunti per una semina: poesie e prose 1954-1994*, a cura di Anedda, Roma: Fondazione Piazzolla.

lavoro nasce da interesse intellettuale e da passione. Anedda ama la Russia,[6] i suoi autori, tra cui spiccano Dostoevskji (in particolare quello dell'*Idiota*) e Mandel'štam; ama i suoi artisti, autori di quelle icone a cui dedica qualche pagina nel suo *La luce delle cose* e di cui, lei esperta storica dell'arte, coglie l'essenza:

> L'icona —anche la più rozza— illumina la misura della separazione, la disperazione di una perdita.[7]

La sua poesia è sempre poesia di frammenti, dettagli, perdite, si pensi al titolo del suo volume del 2009, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, su cui tornerò più avanti.

Anedda sa leggere e ascoltare il russo che evoca in lei spazi lontani, luoghi dell'anima e della sua memoria di poeta e di lettrice. E, nella *Parola Russia*, rivisita una certa Russia attraverso le parole, le immagini, le meditazioni, gli squarci lirici e le citazioni di Jaccottet. Nel tradurre la Russia verbalizzata nel francese di Jaccottet, Anedda lavora in punta di scalpello rastremando le parole: togliendo il superfluo, essenzializzando il necessario, non volendo mai essere perentoria e definitiva, in una lingua importante per quel che dice e per quel che tace, e per come lo dice e come lo tace. Non è un caso che sia proprio Jaccottet l'oggetto della sua attenzione:

> Ciò che interessa Jaccottet è il legame fragilissimo tra le creature e il mondo, tra ciò che accade e il gesto perduto in partenza di chi annota e scrive. Come sempre nelle prose di questo grande poeta, cultura e riflessione non sono mai esibite. La profondità è tra le fessure di un discorso piano, quieto, come se chi scrive parlasse —e sottovoce— a se stesso, di fronte al testo, proprio dalle parole che incontra nei libri. Queste pagine non sono sulla Russia, ma a partire da: è la parola 'Russia' che permette il movimento, il muoversi, l'andare di un'emozione che può essere messa in comune.[8]

Se questo è uno dei perché espressi da Anedda per essersi accostata alla scrittura di Jaccottet, credo che si possa aggiungere che questa scelta è simpatetica al suo sentire di poeta la cui unica lingua posseduta, quella scritta, serve per dare realtà alle cose. Lingua non per conservare ma per condividere. La poetica di Anedda si denuda in queste sue altre parole, la cui sommissione si sovrappone, quasi, alla parola sottovoce di Jaccottet:

6. L'amore di Anedda per la Russia attraversa la seconda sezione, intitolata *In una stessa terra*, della sua raccolta *Notti di pace occidentale* (Roma: Donzelli, 1999), la cui quinta poesia (*incipit*: «Anche per me la Russia») riporto per intero (v. 1-17): «Anche per me la Russia / era lunarità dolente / —tundra senza alture— / cupole radenti / al deserto dei prati. // Anch'io sono uno scriba / con un tavolo breve che si piega / la schiena indifesa —la cera rappresa tra le dita. // Chiamo lingua questo destino della forma / l'azzurro dei suoi segni, il foglio / come luna tra le foglie. // Nel vetro di un vagone / vedo me stessa buia / venire col suo pegno / di ombra e di paura / fino allo spazio ardente / del nome che si perde» (p. 35).
7. A. Anedda, *La luce delle cose*, Milano: Feltrinelli, 2000, p. 73.
8. Id., *La parola Russia*, *cit.*, p. 5.

> un io capace di sguardo, capace di ascoltare ma con il proprio sguardo e il proprio orecchio e la propria imperiosa voce, deposti di lato: accantonati. [9]

La parola Russia le offre la possibilità di ripercorrere da traduttrice —ricontestualizzandole in una traduzione italiana che le *veicoli*, le *trasporti*, le *traduca* e le *porti oltre*— le movenze sussurrate, scevre da esibizione, con cui Jaccottet evoca la terra e la cultura di quell'Est, le cui lande popolate da orsi, zingari, foreste, sono percorse dalle vite e dalle voci di Cechov, Dostoevskij, Mandel'štam.

Alcuni nomi-chiave in quel che ho appena detto: 'Est' e 'Mandel'štam' chiariscono, e danno maggior spessore, alle scelte traduttorie di Anedda.

Vediamo 'Est'.

In seguito all'invito lanciato, con disperato realismo storico, da Paul Celan[10] —affinché ciascuno, lui compreso, fosse in grado di trovare «il proprio 20 gennaio»—,[11] la parola 'Est' è profondamente cambiata. La consapevolezza che la lingua è un fatto morale, storico, esistenziale, che si definisce proprio dopo «quanto accadeva» (è il modo di Celan per nominare lo sterminio) come unico modo possibile per potere, contro la profezia di Adorno, fare poesia dopo Auschwitz, ha attivato una triangolazione ormai ineludibile tra storia, scrittura e esistenza, con il risultato che, oggi, la parola 'Est' si è connotata di altri, profondi significati che l'hanno storicamente ridefinita, cambiandole per sempre lo *status* semantico. Come osserva Camilla Miglio, l'«Est» di Paul Celan è luogo della compenetrazione di spazio e storia. È la patria perduta degli ebrei d'oriente: «nel pensiero del loro essere stati scacciati, del come e del cosa, [e] in questo consiste l'autentica patria».[12] L'Est è la terra vicina alla «parete del cuore» (*Herzwand*), alla propria voce interna. È nello stesso tempo la terra straniera per tutti: perché lontana e perché inabissata nella dimenticanza. La «parete del cuore», per Celan una membrana sottile, figura dello «stare-fra», richiama spesso l'atto dello scrivere compenetrato con la pulsazione della vita.[13]

Anedda —profondamente celaniana— sa bene tutto questo, ed è senza presunta innocenza che contamina la parola 'Est' di Jaccottet —evocatrice di infantili incantamenti, nati dalla lettura di *Michele Strogoff* da parte di uno Jaccottet bambino, e che appare nella frase: «Un'immensa distesa ad Est del cuore, ecco cosa si era spalancato in me a questa prima lettura, grazie al potere dei nomi, delle immagini e anche a quelle mappe che precisavano l'itinerario dell'indomabile corriere» (*La parola Russia*, p. 18)—, con l'essenza irrimediabile del nome 'Est' dopo Auschwitz:

9. A. Anedda, *La luce delle cose*, *cit.*, p. 11.
10. Sul rapporto tra Anedda e Celan, si veda Giuliana Adamo, «La poesia di Antonella Anedda tra parola e silenzio», *O.b.l.i.o. Osservatorio bibliografico della letteratura italiana otto-novecentesca*, anno III, 11, settembre 2013, p. 118-123.
11. L'allusione è al 20 gennaio 1942, data della conferenza di Wannsee in cui venne decisa la soluzione finale.
12. Camilla Miglio, *Vita a fronte*, Macerata: Quodlibet, 2005, p. 187, nota 60.
13. *Ibid.*, p. 249.

> davanti a ogni sofferenza, come Isaac Babel' davanti alla gallina da lui uccisa per *sola* crudeltà, io so di non essere innocente.[14]

Inoltre, quanto a 'cuore', mi pare superfluo aggiungere che né Jaccottet prima, né Anedda poi, abbiano trascurato l'uso fattone da Celan in un famoso intervento, in cui ribadisce l'essenza della sua poesia fatta di dialogo e tempo storico, poesia attraverso il tempo ma mai sopra il tempo, riprendendo un'immagine (messaggio nella bottiglia) cara al suo Mandel'štam:

> La poesia, essendo non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione —certo non sempre sorretta da grande speranza— che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla *spiaggia del cuore,* magari. Le poesie sono anche in questo senso cammino, esse hanno una meta. Quale? Qualcosa di accessibile, di acquisibile, forse un *tu*, o una realtà, aperti al dialogo. Sono, io penso, codeste realtà a interessare la poesia.[15]

E veniamo, così, al secondo nome-chiave: 'Mandel'štam'.

Bellissime le pagine a lui destinate da Jaccottet. Bellissima e compartecipe la traduzione di Anedda. Nella *Parola Russia* Mandel'štam compare nel capitolo *Le tenebre e il freddo, ecco l'inferno* (citazione da una lettera del 1950 di Arjadna Efron —figlia della Cvetaeva— a Pasternak, dalla Siberia più estrema in cui era stata esiliata). È grazie a Mandel'štam (morto di malattia nel gulag di Vtoraja Rečka, campo di transito presso Vladivostok, il 27 dicembre 1938) che Jaccottet perviene a Dante,[16] in alcune memorabili pagine percorse da una rilettura dell'*Inferno* come gelo che assedia la Storia e la propria storia.

3. Tre poesie di Mandel'štam

Chiude il volumetto una breve sezione intitolata *Tre corde*. In essa sono raccolte, con testo a fronte, tre poesie di Mandel'štam, tradotte in francese da Jaccottet e in italiano da Anedda. Le poesie sono tratte da *D'une lyre à cinq cordes* (Gallimard, 1997) di Jaccottet. In Mandel'štam —già figura di possibile identificazione per Celan, a sua volta gran traduttore del poeta russo— Jaccottet vede il suo interlocutore ideale, in grado di tradurre il nodo luce-suono-senso, lo stratificarsi minerale di una poesia che «riconcilia distanza e prossimità, a partire dalle cose più semplici…, aspra senza essere contratta, dolente, ma sobria».[17]

14. A. Anedda, *La luce delle cose*, *cit.* p. 55.
15. Paul Celan, «Allocuzione in conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema» [1958], in *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, curatela e traduzione di Giuseppe Bevilacqua, Torino: Einaudi, 2008, p. 34-36, p. 35-36 (mio il corsivo).
16. Si veda, oltre alle sue poesie, Osip Mandel'štam, *Conversazione su Dante* (composto in Crimea tra aprile e maggio 1933), trad. di Remo Faccani e Rosanna Giaquinta, Genova: Il melangolo, 2015.
17. *Ibid.*, p. 61 (puntini originali).

Su questo punto dove è nominata la luce, occorre un altro momento di *sympathia* (in senso etimologico) che lega Anedda alla parola e agli autori di Jaccottet, se nel suo libro dal titolo emblematico, *La luce delle cose*, scrive:

> Esiste un suono diverso dalla voce che della voce ha il richiamo. Riguarda la luce, il suo variare. Non è la sovrumana luce dell'anima, ma una luce terrena e breve: del pensiero che spinge le cose, e in quel moto in quel viaggio —come davvero accade nei viaggi— frantuma, ricompone e alla fine con fatica vede, con fatica parla. […] Con questa luce, nella realtà di questa luce, in un'isola, da uno spazio che il mare circonda, che il mare sbarra ho provato a parlare […] di spazi che in sé stringevano il segreto di un ulteriore spazio, di un ulteriore tempo.[18]

Da queste parole trasluce il suo continuo dialogo —realizzazione della poesia dialogica auspicata da Celan— con i suoi poeti ed i suoi autori a loro volta in dialogo tra loro (Mandel'štam, Celan, Jaccottet), da lei continuamente interrogati, evocati, *tradotti* nel suo *continuum* poetico interiore. L'accenno all'isola è sia biografico (la Sardegna e, in particolare, la Maddalena: isola nell'isola), sia ontologico (isolamento dell'essere). La parola scritta che sfida il mare che la sbarra è l'equivalente dell'immagine della poesia come «messaggio nella bottiglia» di Mandel'štam e di Celan. La frantumazione operata dalla luce è quella del pensiero e della parola. Ricordo che Anedda ama i frammenti, i dettagli, le perdite. Da Mandel'štam tradotto da Jaccottet le rimane traccia di una luce pur dal profondo del gelo infernale, dove, tuttavia, come dice Jaccottet, la «lingua si spoglia e si fortifica» (p. 51), e in cui anche la parola «miele», molto presente nella tradizione poetica sarda scritta e orale (ben nota ad Anedda) e di solito in rima con «fiele», assume qui una connotazione di tenue speranza:

> Prendi per la tua gioia il mio selvaggio presente
> Questa collana secca di api morte
> Che hanno trasformato il miele in sole.[19]

Ma anche, così come già in Celan, la poesia si inscrive nelle pause e negli spazi vuoti, e si mette sempre in rapporto con una perdita. La parola poetica rende presente l'assenza e non si sottrae all'impermanenza.

Anedda usa da poeta, e ci restituisce, da traduttrice, una lingua di pudore e di non invadenza. In un mondo in cui l'individuo si dissolve, è la lingua dei nomi il luogo in cui cercare provvisorio asilo: «i nomi ruotano, si spengono, a volte in una luce improvvisa ricompaiono»,[20] prendendo il volo da un'isola interiore o esteriore.

L'immagine che passa da Mandel'štam a Celan a Jaccottet ad Anedda —ripresa, a sua volta, dal Montale di «Finisterre» (1942)— della parola poetica come messaggio in una bottiglia, «Flaschenpost» per Celan, è quella di una

18. A. Anedda, *La luce delle cose*, *cit.*, p. 11-12.
19. Id., *La parola Russia*, *cit.*, p. 67.
20. Id., *La luce delle cose*, *cit.*, p. 12.

data inscritta nella poesia e offerta, donata a chi la accoglie come un destino.[21] Una data trovata come sigillo di un evento che dice della volontà di un singolo e che resta come traccia della morte dell'annegato. Traccia reale e tangibile di chi non c'è più, segno di un'assenza. La data è ciò che rimane nel passaggio dall'io al tu. Quell'io-tu che è il testo della vita a fronte, dove ogni parola richiama qualcosa a fronte («ein Gegen-»). E la traduzione è uno dei modi attraverso cui un poeta si mette in relazione con il proprio testo a fronte. Sulla pagina le tracce, le mappe, per orientarsi di fronte a queste assenze, intermittenze, opacità delle comunicazioni, differenze, sotterranei dialoghi.

La traduzione, quindi, non è solo il tradurre e il tradursi da una lingua all'altra. La traduzione, esattamente come la scrittura poetica, diventa luogo in cui sperimentare le possibilità del comunicare (e del non comunicare). La completezza della comunicazione non esiste, è un'utopia.

La realtà è più vicina a ciò che è precario e caduco:

> come accade in mare quando ci si chiama da barche diverse, di notte, con lanterne nell'acqua buia, con volti e corpi nel buio
>
> chi risponde deve tenere conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile.[22]

Il cono d'ombra dell'inesprimibile-intraducibile, persiste comunque, sempre.[23]

Chi legge queste poesie trova nel libro di Anedda la sequenza delle traduzioni: dal russo al francese all'italiano. E potrà ricomporre, rintracciare ciò che in esse si è perduto e ciò che invece si è rivelato in quell'«Est» che è per Jaccottet, come lo era per Celan, entrambi conoscitori e traduttori di Mandel'štam, la possibilità di uno spazio mobile, umano, capace di memoria e di futuro. Proprio a partire da questo movimento, da questo andare e venire da una lingua all'altra, in queste tappe che la traduzione segna, è possibile ritrovare le immagini di Mandel'štam che Jaccottet lascia sedimentare nella sua poesia. Ed ecco, allora, il ruminio del poeta nel tempo, il tema delle radici verso cui la poesia si piega preferendole alle stelle, il legame con la terra arata, le api col loro ronzio luminoso, il verde della vegetazione da portare alle labbra.[24]

Leggendo e ascoltando il russo, attraverso il francese di Jaccottet, Anedda torna sui passi di Mandel'štam e tiene conto delle traduzioni italiane delle tre liriche, fatte da Remo Faccani, Maurizia Calusio, Ermanno Krumm per le ultime due poesie e, grazie all'intermediazione di Camilla Miglio, di Paul Celan per la prima.

Rileggere e tradurre ha per lei significato seguire le sfumature, le inversioni, le omissioni in tre lingue diverse per suoni e alfabeto, ma anche scoprire come

21. P. Celan, «Le poesie, sono altresì dei doni —doni per chi sta all'erta. Doni che implicano destino» (da Idem, *Lettera a Hans Bender* del 18 maggio 1960, in *La verità della poesia*, *cit.*, p. 58).
22. A. Anedda, *Nomi distanti*, Roma: Empiria, 1998, p. 35.
23. A questo proposito cfr. Miglio, *cit.*, p. 250.
24. A. Anedda, *La parola Russia*, *cit.*, p. 62.

quelle tre versioni portassero ad uno spalancamento. Forse a quel luogo, di cui parla la Cvetaeva, molto amata da Anedda, in cui si azzerrano distanza e separazione.[25]

Luogo dialogico per eccellenza, in cui risuonano voci diverse, in cui una voce risponde ad un'altra, operando quella *tra-duzione*, quella «transazione segreta» che per Virginia Woolf è alla base della scrittura. Così Anedda glossa il suo tentativo traduttorio:

> Ognuno porta con sé interi mondi che la morte sembra disperdere. Mi illudo che in questi tragitti, in questo andare e venire, frammenti di pensieri, emozioni, memorie ruotino ancora tra noi.[26]

4. *Ut pictura poiesis*

Sul solco di frammenti e perdite si arriva al volume del 2009, *La vita dei dettagli* —dal sottotitolo (*Scomporre quadri, immaginare mondi*) e dall'epigrafe («… thought through my eyes… (James Joyce, *Ulysses*)») rivelatori, in cui Anedda realizza un complesso esercizio di pensiero attraverso il proprio sguardo. Raffinato *collage* in cui diversi modelli e generi letterari si mescolano in un tessuto di meditata significanza. 'Tra-duzione' verbale di dettagli pittorici tratti da opere celebri di un variegato spettro di artisti (trentadue: da Giotto a Rembrandt a Segantini a Hopper, ecc.), implicante il riconoscimento da parte dei lettori di ciascuna opera attraverso un processo sineddochico. Interazione basata su tagliare, cucire, de-possedere, collezionare perdite, in modo che da quei dettagli si rivelino frammenti di altre storie, con un intreccio ordito su altri ricordi, immagini, associazioni. La parola chiave «cucire» lega la poesia di Anedda, tra le altre, alla poetica di un classico del Novecento, di recente scomparso, Seamus Heaney (1939-2013), da lei molto letto e amato, che fa spesso uso metaforico del cucire come comporre, ordinare e accoppiare con perizia. Come nella poesia «At Banagher», dove parla di un suo avo sarto: «clothes / His touch has the power to turn to cloth again» (vesti / che il suo tocco ha il potere di fare tornare panno).[27] Analogamente a Heaney, il «cucire» di Anedda ha a che fare con comporre lembi, colmare strappi, suturare ferite, mediare finché si è di passaggio in questo mondo privo di speranze metafisiche ma, virgilianamente, luogo di materica ciclicità:

> per questo tento di trasformare l'errore in prova, prova di un destino, prova della morte che brucia poco distante, poco più avanti, prova del mio passaggio qui sulla terra: semplice come il corpo del cane, sepolto sotto l'albero, che si trasformerà in ciliegio.[28]

L'analisi dei dettagli consente di dare vita possibile, in corpo di parola, ad aspetti pittorici destinati a giacere per sempre in sordina, senza vita propria,

25. Ivi.
26. *Ibid.*, p. 63.
27. Traduzione mia.
28. A. Anedda, *La luce delle cose*, *cit.*, p. 63.

nel quadro originario, ma che lei ritaglia, scuce, stacca e trasporta oltre il loro co-testo. Si legga, dalla prima parte del volume intitolata *Ritagliare*, l'ultimo breve brano, il n. 32, che accompagna la riproduzione dei piedi del *Cristo morto* del Mantegna:

> Sono i piedi di un morto. A volte nelle camere ardenti li legano con un filo di nylon perché non si divarichino. Qui sono allineati su un marmo rosso venato di marmo bianco: la pietra dell'unzione su cui lo avrebbero messo prima di ungere il corpo. In origine il marmo era solo rosso, le lacrime —dice un vangelo apocrifo— lo hanno solcato di bianco.
>
> Il pittore tenne con sé il quadro fino alla fine insieme alla sua collezione di monete antiche. Quando lo dipinse aveva appena perso due figli: Federico e Girolamo.
>
> Vedo la sua vita intirizzire, secca come una ciotola di tempere. Rivedo me stessa davanti a piedi simili.
>
> Questo non è solo un Cristo morto ma il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte, la sua veduta aerea. L'occhio percorre un paese deserto.
>
> Devo smettere le forze mi abbandonano. (p. 67)

Il corpo davanti ad un quadro, nel silenzio delle immagini su cui sofferma la vista, viene attirato da un particolare, gli si avvicina in modo tale che, nella percezione ormai alterata del cronotopo dell'artefatto, «l'intero quadro diventa resto» (p. 2) e scompare. Il dettaglio diventa «l'isola del quadro» , e 'isola' vuol dire concentrata pregnanza e salata solitudine.[29] È l'unico a resistere, si è fatto riconoscere richiamando l'attenzione di chi guarda e diventando «un mondo» possibile, a sé.[30]

Questi passaggi e transizioni da un tutto alla sua parte, e da quella sua parte ad un tutto *altro*, costituiscono la cifra del continuo *tradurre* di Anedda, che in *Vita dei dettagli*, ci fa affacciare nella sua officina in cui *trasporta* —ritagliando, cucendo, collezionando— materia pittorica in materia poetica. Quella per i dettagli, è un'esigenza di conoscenza poetica che la unisce *inter alii*, nel dialogo infinito tra poeti, a Elizabeth Bishop,[31] forse la voce più significativa

29. Cfr. A. Anedda nella seconda strofa della poesia *VI*, dalla prima sezione eponima di *Notti di pace occidentale*, (*cit.*): «Scrivo con pazienza / all'eternità non credo / la lentezza mi viene dal silenzio / e da una libertà —invisibile— / che il Continente non conosce / l'isola di un pensiero che mi spinge / a restringere il tempo / a dargli spazio / inventando per quella lingua il suo deserto» (v. 16-24, p. 14-15).
30. Per questo aspetto, si veda Giuliana Adamo, «Voci poetiche: insularità nell'opera di Antonella Anedda Angioy», in *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e letteratura italiana*, Atti del XIX congresso A.I.P.I., Cagliari 25-28 agosto 2010, Nuova serie, 7, 2 voll., Firenze: Cesati, 2012, vol. 1 *Italia insulare*, p. 457-467.
31. Elizabeth Bishop (1911-1979) «viene segnata dalla visione di pittori distanti fra loro come Brueghel e Hopper. La sua opera, come ha scritto Linda Anderson, in un bellissimo saggio dedicato allo sguardo di Bishop sull'arte e intitolato *The Story of the eye* viene continuamente certificata dal "I have seen it"» (Anedda, «*Cacciatrici di immagini: Elizabeth Bishop, Sophie Calle, Jenny Holzer*», *Convegno Internazionale Ut Pictura, Intersezioni di arte e letteratura*, 15-17 ottobre 2014, Università di Trento). Cito dal dattiloscritto del suo intervento datomi gentilmente da Anedda, p. 1-11, p. 3. Il legame di Anedda con Bishop è rafforzato dalla comune sapienza nel campo della storia dell'arte: Bishop era esperta di pittura e (pur schernendosene)

del secondo Novecento americano e, come già accennato, a Heaney. La poetessa statunitense canta il *particolare* nella sua celebre «The Sandpiper» (Il piovanello).[32] Attraverso un controllatissimo restringimento del *focus*, simile a quando si gira la lente di un telescopio per avvicinarsi all'oggetto cercato, la Bishop porta la nostra attenzione ancor più vicina alle minuzie dell'esistenza, e ci fa capire che la sensibilità per le cose minute, per i dettagli minimali, per le virgiliane e, poi, pascoliane «*myricae*», costituisce lo sguardo speciale del poeta sul mondo. L'attenzione al *piccolo* che comporta sempre il salto gnoseologico in chiave di metafora sineddochica al *grande*, lascia, tuttavia, intatto il mistero che avvolge la natura, la vita, noi stessi. Come ci ricorda il verso in cui l'uccellino, ossessionato e confuso dai granelli di sabbia, è descritto mentre, trocaicamente sta «looking for something, something, something» (cerca qualcosa, qualcosa, qualcosa) in forte contrasto con l'andatura giambica del resto della poesia. Poesia che si conclude suggerendo che la bellezza (la stessa che per Myškin, l'idiota di Dostoevskij amato da Anedda, avrebbe salvato il mondo) e le verità si possono trovare nelle particelle più minute, per esempio, contemplando «quartz grains, rose and amethyst» (grani di quarzo, rosa e ametista) come recita l'*explicit* della poesia. Analizzando «The Sandpiper», in una delle sue lezioni oxoniensi, Heaney dice:

> Potremmo arrivare a dire che la poesia mostra come l'attenzione ossessiva al dettaglio può trasformarsi in una conoscenza visionaria; come una messa a fuoco intensa può amplificare anziché limitare il nostro raggio. Gli ultimi due versi in effetti trasformano quel che è piccolo e singolare e lo proiettano su uno schermo cosmico. Rendono luminoso e meraviglioso ciò che è in pericolo di essere trascurato. [33]

Anedda riusa e rielabora alla sua maniera questa attenzione ai dettagli e, in *Vita dei dettagli* lo fa, come scrive Testa, attraverso

> lo sfaldamento dei corpi e dei nomi. L'assottigliamento del sé che impallidisce, sino a divenire quasi spettrale. La scomposizione di un'immagine, il ritaglio dei dettagli. Dove si incontrano questi due movimenti: il vento gelato del tempo cui siamo in balia, che disperde le identità materiali e simboliche, e la furia analitica dello sguardo che fissa i particolari, li isola dal tutto[34]

salvandoli dalla livella anonima della storia e dall'oblio del tempo, definendosi (a proposito delle cifre dei morti in guerra): «vecchia abbastanza da sapere / come la storia le arrotondi a zero».[35]

---

pittrice, Anedda ha una laurea in storia dell'arte moderna. Per la poetessa americana si veda, E. Bishop, *L'arte del perdere,* traduzione di Margherita Guidacci, Rusconi: Milano: 1982.

32. E. Bishop, «The Sandpiper», in *Poems*, Londra: Chatto & Windus, 2011.
33. Massimo Bacigalupo, curatela e traduzione, «Contando fino a cento. A proposito di Elizabeth Bishop», p. 200-225, in *La riparazione della poesia. Lezioni di Oxford*, Roma: Fazi, 1999, p. 215. Per l'originale: Seamus Heaney, «Counting to Hundred: on Elizabeth Bishop», p. 234-260, in *The Redress of Poetry. Oxford Lectures*, Londra: Faber and Faber, 1995, p. 244.
34. Italo Testa, « L'irriconoscibile in Antonella Anedda», http://www.doppiozero.com , p. 1.
35. A. Anedda, «XV», da *Notti di pace occidentale*, *cit.*, v. 33-34, p. 26.

L'ultima pagina di *Vita dei dettagli* è dedicata alla «Perdita». Questo il suo *incipit*: «Perdere: smettere di possedere, dare oltrepassando, donare attraverso, scavalcare se stessi smarrendo, smarrendosi». Perdersi è «depossedere, decrearsi […]. Perdere i confini del sé». E questo l'*explicit* della pagina e del libro: «Perdere? è una porta nel vuoto».[36]

A questo punto soccorre ulteriormente Anedda, a chiarire l'importanza delle immagini in quelle poetesse che le hanno rese essenziali nella propria poesia:

> Bishop, Holzer e Calle sono allora tre cacciatrici di immagini, ma anche di testi che escono dall'ambiente protetto dell'arte e della scrittura, delle gallerie e dei circoli letterari. Cacciare le immagini, mettersi a caccia di immagini, implica un uscire fuori dalla tana di noi stessi per affrontare anche quello che atterrisce. Queste cacciatrici coraggiose sono infatti anche cacciatrici spaventate, ma capaci di fare dello spavento una materia su cui agire, in grado cioè di «controllare il panico», come scrive Bishop, declinandolo nello spazio del quadro, della performance, della pagina scritta. Bishop, Holzer e Calle operano una dislocazione dello sguardo che nasce da una riflessione sulla perdita e praticano allo stesso tempo un esercizio di spossessamento che le porta in un terra in cui l'io si affievolisce e sono le vite degli altri a contare. Tutte lavorano sui dettagli, tutte hanno con la scrittura un rapporto di piena libertà, non letterario ma concreto: non di, o non solo, descrizione ma di intensificazione.[37]

Che operazione sta compiendo Anedda mentre isola, separa, ritaglia, ricuce e perde?

All'ombra del quesito del perché fare poesia, la poetessa opera un tentativo di realizzazione della funzione riparatrice della poesia a cui Heaney ha dedicato uno dei suoi saggi più belli.[38] In una dimensione materica, priva di metafisica, lontana da qualsiasi forma di romanticismo o modernismo, Anedda si trova davanti una realtà che si dissolve lasciando dietro sé pulviscolo e frammenti.[39] Attraverso questi cerca, con una lingua poetica rastremata e consapevolmente insufficiente,[40] di fermare nell'attimo di un verso, di una parola, ciò che ben presto non ha più nemmeno il proprio nome —a cui siamo tutti così attaccati—, cercando di «rendere 'reale' una realtà che percepisco fragile, minacciata continuamente dall'irrealtà».[41]

Sulla scia del «watch it closely» della Bishop, la scomposizione in dettagli e la loro traduzione da *imago* a *verba*, consente di arrivare, per via poetica, all'ontologia delle cose e di cogliere

36. Tutti i riferimenti a testo provengono dalla p. 177 di *Vita dei dettagli*, *cit.* Corsivi originali.
37. A. Anedda, «Cacciatrici di immagini», *cit.* (v. nota 31), p. 1.
38. Si veda la nota 33.
39. Cfr. A. Anedda, «Coro», dalla raccolta *Dal balcone del corpo* (Milano: Mondadori, 2007): «Vediamo da fessure indietreggiando dove la calce scende dai / portoni / sapendo che il passato è un insieme di briciole che il vento / ingrassa con polvere di spine» (v. 1-4, p. 59).
40. Così Anedda: «Ma io —nella mia casa, nella mia notte protetta— non ho che questo linguaggio, così impreciso, così privo di memoria. Ne vedo la miseria e la fragilità» (*La luce delle cose*, *cit.*, p. 50).
41. Cfr. le pagine dedicate da Paolo Di Paolo a «Antonella Anedda. La Maddalena-Paros», in *Ogni viaggio è un romanzo. Libri, partenze, arrivi,* Bari-Roma: Laterza, 2007, p. 85-91, p. 87.

> la loro realtà vulnerabile, fragile e nuda, e quindi l'alterità misteriosa e sepolta sotto la loro funzione usuale: quell'alterità prima irriconoscibile.[42]

5. *Salva con nome*

Nella successiva raccolta del 2012, *Salva con nome* —che si apre con una prosa che riprende la meditazione sulla perdita del corpo, del sé e del nome—,[43] Anedda continua la sua rotta poetica che la porta a mettere insieme generi, operazioni e materiali diversi (pittura, poesia; isolare, tagliare, cucire; immagini, foto, parole) in modo tale che la loro combinazione possa fare manifestare l'altro da sé. Si tratta di una poesia, direi, performativa in cui parola e azione coincidono, e in cui la *transizione-traduzione* di materie frammentate e diverse risponde alla ricerca di una richiesta precisa ed eticamente radicata nella poetessa, sempre in lotta contro la gabbia del linguaggio e del sé: «Lasciami libera da me —dunque da loro— di cui conosco i nomi / e le separazioni».[44] Nella poesia di Anedda, come in quella di Bishop, Holzer e Calle, nessun dettaglio va trascurato: «no detail too small» recita il verso 10 della poesia «The Sandpiper»,[45] perché di fatto permette la *traduzione* del mondo del piovanello fino a noi. Non sorprende, quindi, che Anedda, come già la Bishop, si stia dedicando ad uno studio approfondito di Charles Darwin. Spiega la poetessa:

> 1964. In una lettera ad Anne Stevenson, Elizabeth Bishop scrive a proposito di Charles Darwin una frase che potrebbe essere usata come stella polare di queste riflessioni: «...davvero ammiro Darwin per la sua infinita capacità di osservazione (endless heroic observation). Noi vediamo questo giovane uomo solitario con gli occhi fissi a ogni minimo dettaglio che affonda o scivola in ciò che non conosce. È quello che uno vorrebbe per l'arte, nell'esperienza

42. Testa insiste sugli oggetti non più identificabili ma reali, sottolineando che nei frammenti di immagini e corpi che il tempo disperde, Anedda coglie una verità ulteriore: «questo smarrimento, questa fuoriuscita dal tempo dell'identità, manifesta ciò che non era visibile, rendendo irriconoscibili gli oggetti in base alla loro funzione usuale, consente di rivelare l'ultrasottile. In quello scarto tra il prima e il poi, cercare l'ultrasottile proposto da Elio Grazioli attraverso Duchamp: la non sostanza dell'intervallo, l'ombra del possibile, tutto quello che va verso il non visibile, come la polvere e il fumo» (*cit.*, p. 2).
43. A. Anedda, dalla pagina iniziale di *Salva con nome* (Milano: Mondadori, 2012): «Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga. Ricevere un nome è la prima prova che siamo in balia degli altri. Non avere nome significa fuggire: pochi hanno il coraggio di andarsene dal nome che hanno fino al nome che sono. Il nome è una tragedia senza sangue che si consuma quotidianamente. […] Se il destino è nel nome, il mio sta impallidendo fino a spegnersi e forse si disfa: una sconosciuta in un posto sconosciuto. Il nome scivolerà via con il corpo, ci saranno segni su una pietra per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria» (p. 7).
44. Id., seconda strofa di «1943», *ibid.*, v. 15-16, p. 18.
45. E. Bishop, «The Sandpiper», *cit.*, p. 76. La Bishop, chiudendo la prima quartina della poesia, scrive che il piovanello è «a student of Blake» (uno studente di Blake) alludendo al grande poeta e pittore inglese, William Blake (1757-1827) che, nell'*incipit* della sua poesia «Auguries of Innocence» (da uno dei suoi taccuini noto come *The Pickering Manuscript*), celebrava l'importanza di «To see a world in a grain of sand / and a heaven in a wild flower» (Vedere un mondo in un granello di sabbia e un paradiso in un fiore selvatico). Traduzione mia.

> dell'arte, e che è fondamentale per la creazione: è la stessa concentrazione, gratuita e dimentica di sé (a self-forgetful useless concentration)...». Infinita capacità di osservazione. Osservazione disinteressata: l'arte è nella stessa gratuità, nella stessa capacità di attesa, nello stesso fuoco di attenzione. Parlando di Darwin, Bishop parla della propria idea di poesia, non focalizzata su se stessa, ma sull'oggetto della contemplazione. Osservare, essere attenti a qualcosa, a qualcuno, ci distoglie da noi stessi. Credo sia questo elemento a unire queste tre artiste per molti versi tanto lontane. Tutte sono interessate più al mondo, alla vastità, piuttosto che al loro piccolo io.[46]

Ma qual è la funzione 'riparatrice' della poesia per Anedda?

La confusione, la dispersione, l'impermanenza che nutrono i suoi versi, realizzano una poesia «capace di tradursi e di tradurci in altro» (Testa). Una traduzione è sempre dialogo e richiede una condivisione. È la poesia rivolta ad un 'tu', quella in cui credeva Celan. È una poesia che nomina e dice, che non può salvare nulla, che condivide il balenìo di qualche frammento, la consolazione di un momento:

> Se devo scrivere poesie ora che invecchio
> voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi
> prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine,
> tenermi compagnia come le cipolle sbucciate nella luce
> mentre preparo un brodo con gli occhiali offuscati
> appunto un verso su un foglio e a volte mi ferisco
> scambiando la penna col coltello.[47]

Esempio della lingua perfettamente *a norma* di Anedda.[48] Strumento di cui si serve per trascrivere in un codice verbale quel che legge, vede, coglie, separa in un codice pittorico o di immagini. Questo processo, peraltro molto complesso, rientra nell'egida dell'*ekphrasis*, e i grandi autori non si limitano a una mera riproduzione in parole di quanto osservano con la loro vista, ma rielaborano il modello, magari parcellizzandolo (Bishop, Anedda), in modo che il loro lavoro si ponga come una nuova creazione. E questo è del tutto analogo a quanto succede nelle buone traduzioni letterarie. Siamo di fronte ad una riscrittura che porta l'inconfondibile impronta di un artista aggiunto all'altro.[49] Tuttavia, se secondo un diffuso equivoco l'*ekphrasis* è relegata tra i generi minori, le parole di Anedda la riscattano dal pregiudizio:

> Saldata a un'immagine, nata dall'immagine di un'immagine, o dal pensiero di un'immagine la poesia affila i suoi strumenti e s'interroga su di un ritmo che non è solo quello del testo ma anche quello dello spazio. Io guardo dalla finestra, penso, organizzo quello che vedo e penso in un testo poetico. Scrivere a partire da un quadro implica un passo ulteriore: io scrivo di quello che

46. A. Anedda, «*Cacciatrici di immagini», cit.* (v. nota 31), p. 6.
47. *Ibid.*, prima poesia della sezione *Terra*, v. 1-7, p. 111.
48. Per un chiarimento dell'equivoco che vuole che la poesia sia sempre «scarto dalla norma», cfr. Paolo Febbraro, *Leggere Seamus Heaney*, Roma: Fazi, 2015, p. 180-181.
49. Si veda a questo proposito il saggio di Cosetta Zeno, «*Rio Bo* di Aldo Palazzeschi e *I cipressi* di Vincent Van Gogh», *Studi italiani*, XXVI, 1, gennaio-giugno 2014, p. 87-103.

> qualcuno ha trasformato guardando o pensando. Io traduco con un testo a fronte. Le parole approfondiscono e allo stesso tempo mettono a nudo due sguardi: quello del pittore sul mondo, quello del poeta sul quadro.

Dalla ricreazione in parola poetica di qualche frammento sottratto al pulviscolo, in un distacco dal sé, e dichiarando la propria non innocenza nella partecipazione alla memoria e al male del mondo, la poesia di Anedda *ripara* perché

> non può addormentarsi, distrarsi, dimenticare, e se parla deve scegliere, ridursi all'essenziale. Non una parola che si impone, ma una parola-nome per i nomi cancellati, una parola-spazio che sbricioli i secoli e faccia parlare tra loro creature di tempi diversi, contro la morte.[50]

Il miracolo o il dono dialogico della poesia.

Poesia che avviene per traduzione: dal mondo alla parola poetica, da poesia a poesia, da una lingua ad un'altra, da una cultura ad un'altra, dalla pittura e dalle immagini alla poesia, da un io a un tu. Traduzione di dettagli del mondo, di altra poesia, e della pittura verso la poesia. Dove il transito, il trasbordo diventa luogo di molti rimbalzi: da un linguaggio a un altro, e poi da un dettaglio al tutto, ma dentro un mondo che intanto si è fatto completamente altro (da poetico ad *altramente* poetico, o da pittorico a poetico). E quindi le aperture, i percorsi di apertura, sono impregnati dal tempo, non sono qualcosa di lineare, ma di complicato, carico appunto della storia e del caso. Questo significa comporre come stare in ascolto, e che il progetto non è preordinato, e che si è sempre in cammino. La traduzione è il metodo di un tale percorso. È qualcosa dove sono date delle condizioni, le coste che si vorrebbe avvicinare, ma poi il viaggio non è prevedibile, e si individua e si forma dentro il tempo. E l'io, il più possibile (pur con valenza utopica) dimentico di sé, è questa capacità di ascolto e di cogliere le facoltà compositive della stessa materia.

50. A. Anedda, *La luce delle cose*, *cit.*, p. 54.